

MENSAJES SIN CÓDIGO: TEXTOS NEOBARROCOS
QUE ENSEÑAN A LEER LOS CUERPOS SUBVERSIVOS
MESSAGES WITHOUT CODE: NEOBAROQUE TEXTS
THAT TEACH HOW TO READ SUBVERSIVE BODIES

Raisa GORGOJO IGLESIAS
Universidad de Oviedo

Resumen: Autores como Sarduy, Lezama Lima o, más recientemente, Parkinson Zamora hablan del Neobarroco como un movimiento específicamente latinoamericano. Sin embargo, estudiosos desde D'Ors hasta Calabrese o Ndalianis, proponen un estudio del Neobarroco como una superestructura cultural que engloba todas las expresiones artísticas contemporáneas occidentales. El Neobarroco se presenta entonces un nuevo marco teórico producto de un hibridismo nacido en un tejido cultural complejo e interconectado como el del siglo XX. El objetivo de este trabajo será la contextualización del Neobarroco latinoamericano comparándolo con las manifestaciones en el ámbito internacional, analizando las divergencias y los puntos en común. Con estos presupuestos, este trabajo propondrá algunos ejemplos partiendo de los relatos de Silvina Ocampo (escritora sistemáticamente olvidada en la mayor parte de los estudios sobre Neobarroco) que prueban la idoneidad de las estrategias discursivas neobarrocas para configurar discursos sobre represión sexual, disciplina física o social y la otredad.

Palabras clave: Neobarroco, Silvina Ocampo, literatura fantástica, literatura hispanoamericana, crítica feminista

Abstract: Authors such as Severo Sarduy, Lezama Lima, or Parkinson Zamora analyse the Neobaroque as a specific Latin American movement. Nonetheless, scholars since D'Ors to Calabrese and Ndalianis consider the Neobaroque as a cultural superstructure that includes all the contemporary artistic expressions. Thus, Neobaroque may be regarded as a new theoretical frame, a product from the hybridism born in the

complex, interconnected cultures of the 20th century.

The aim of this paper is contextualise the Latin American Neobaroque in its global definitions, analysing divergences and points in common. To do so, this paper will provide examples from Silvina Ocampo's short stories (a writer systematically excluded from the studies on Latin American Neobaroque) which, using Neobaroque narrative strategies, creates discourses about sexual repression, physical and behavioural discipline, and otherness.

Key words: Neobaroque, Silvina Ocampo, fantastic literature, Latin American literature, feminist criticism

Este trabajo tiene un doble objetivo: por un lado, se ofrecerá una definición del Neobarroco para justificar la inserción de la narrativa de Silvina Ocampo en él y por otro, se analizarán algunos de sus cuentos que exploran el uso de la belleza, la enfermedad y el vestido (en definitiva, el cuerpo) como textos que cuentan una historia paralela.

El nuevo paradigma deconstructivista que se presenta en el siglo XX viene a llamarse por varios autores Neobarroco, caracterizado tanto por aceptar el nuevo hibridismo cultural como por alimentarse de él. La realidad se descompone en pedazos que tienen tanta importancia por sí mismos como el conjunto total al que pertenecen pero, además, rompen la relación entre significante y significado: la identidad individual no existe sino en fragmentos. Esa falta de uniformidad en la que lo anterior, lo presente y lo nuevo tienen cabida lleva efectivamente a la inclusión de lo marginal: dado que el Neobarroco es una herramienta útil desde su acepción más básica para contextualizar y cuestionar la verdad oficial, asuntos sobre identidad y género tienen cabida en él (Ndalianis 2008). De ahí, la necesidad de una perspectiva de género en el análisis de las manifestaciones neobarrocas.

Autores como Severo Sarduy, Lezama Lima o, más recientemente, Lois Parkinson Zamora estudiaron Neobarroco como un contexto cultural específicamente latinoamericano, una especie de reapropiación de la lengua y estética coloniales al servicio de la creación de la identidad hispanoamericana, algo distinto de lo que era en la época precolombina, pero

definitivamente divergente de la identidad meramente colonial. No obstante, existen otras aproximaciones que proponen una visión más amplia y estudian el Neobarroco como una superestructura cultural que engloba todas las expresiones artísticas contemporáneas occidentales, no sólo la literatura latinoamericana. Resulta interesante entonces contextualizar lo específico en lo global. Para hacerlo, y dado que el Neobarroco latinoamericano es por definición propia el espacio que da voz a lo tradicionalmente marginal y marginado, se utilizarán ejemplos de los cuentos de Silvina Ocampo que escriben y reescriben la imagen femenina y el cuerpo como objeto decorativo o peligroso. Siendo la cultura patriarcal y burguesa dentro del contexto poscolonial la que determina lo que es deseable tanto en lo social como en lo privado, es ella quien dirige la mirada y crea modelos y representaciones. Tal situación se mantiene constante desde los primeros años del siglo XX, lo que podría considerarse el inicio del neobarroco, hasta hoy. No obstante, y aunque el aparato cultural y sus productos más accesibles sirvan en cierto sentido a sancionar ciertos ideales, es cierto que existen narrativas alternativas a esta corriente principal, contestándola y ofreciendo productos paralelos. Cabe decir, y a pesar de sus características netamente neobarrocas, que Silvina Ocampo fue sistemáticamente olvidada de los estudios sobre el neobarroco global o específicamente latinoamericano, con excepción del de Carlos Gamerro.

Más allá de las teorías sobre el neobarroco como una superestructura cultural global, existen nuevas aproximaciones que lo analizan desde un punto de vista decolonial. La investigación de Waldron (2014) se fundamenta en que la mirada que el norte global ejercita sobre el sur se ve desestabilizada por el Neobarroco y el realismo mágico en tanto que son reflejos imperfectos del proyecto colonial, una especie de revolución interna: forman, según Waldron, “a blot, a stain, or imperfection in the North’s masterful gaze” (1). Si bien son producto de la colonización, su mera existencia subvierte el poder de la mirada. Parkinson Zamora alude en su estudio del mismo nombre *The Usable Past* (1997) a cómo el realismo mágico nace como una reivindicación del escritor latinoamericano a reconstruir su propio pasado desde la ficción, dado que la verdad oficial le fue impuesta por el colonizador.

En ese sentido, para Waldron habría dos tipos de Neobarroco según la mirada: una mirada masculina o imperial y la mirada que podríamos llamar interna, de Sarduy. A estos dos tipos se le podría añadir un tercero, el neobarroco global, que se mira desde dentro y desde fuera simultáneamente, y de carácter transnacional. Estas tres categorías están vinculadas y resulta imposible hacer un análisis sin tener en cuenta las otras, dado que vivimos en un contexto postcolonial, neoliberal y patriarcal que crea (y protege) fuertes desigualdades. No existe una definición unitaria de Neobarroco, dado que las investigaciones discurren por uno de estos tres derroteros y no siempre se interconectan, pero, a *grosso modo*, podría delinearse el neobarroco como un producto cultural con unas características específicas que tiene un trasfondo más o menos ideológico: desde la intencionalidad subversiva evidente hasta los mensajes en código, que no pretende cuestionar el sistema si no juzgar con sus contradicciones para crear un producto nuevo, impactante para el lector o espectador.

El estudio ya citado de Ndalianis, los de Parkinson Zamora sobre pintura, en los de Omar Calabrese o en el de López Silvestre sobre realidad virtual, se delinear los parámetros estéticos que identifican cualquier tipo de producto cultural neobarroco, a saber: el gusto por los escenarios inestables, los efectos especiales que deslumbren al receptor del mensaje, la realidad virtual y los paisajes artificiales e imposibles, la experiencia total más allá de la película o el libro. A nivel de contenido, los textos neobarrocos juegan con la inestabilidad de la identidad individual en este momento histórico, con los conceptos de multiplicidad y masa frente a la individualidad y las varias identidades de un mismo sujeto. La otredad se opone a la normatividad y se cuestiona la monstruosidad de la primera. Jugando con este tipo de escenarios y personajes, los autores y artistas se reapropian de una técnica impuesta (por las instituciones o por la metrópolis, según su procedencia y según el momento) para crear un nuevo lenguaje propio que explora la realidad híbrida que resultó del sustrato y del superestrato. A través de esas herramientas propias creadas, construyen un nuevo mundo y muestran que la realidad no es si no un punto de vista.

Los textos neobarrocos se fundamentan, en definitiva, en la pluralidad, en el hibridismo y la inestabilidad. Eso afecta al lector o espectador no sólo a nivel puramente estético, sino que también cambia el modo de recibir un producto cultural: el receptor ahora tiene el poder de completar o interpretar el relato según su propia experiencia y según sus características, dado que el autor o autora no ha dado deliberadamente toda la información necesaria para comprender la historia en un sentido único. En ese sentido, los paralelismos con el género fantástico, del que se ocupa este trabajo, son demasiado evidentes como para ignorarlos.

En cierta medida, podría afirmarse que el género fantástico tiene en común con lo neobarroco la reapropiación de un modo de ver la realidad para presentar una visión no convencional de la misma. Lo mismo que el escritor latinoamericano redefine las herramientas estilísticas y discursivas de origen colonial, el escritor o artista neobarroco busca expandir la periferia de lo aceptable, proponiendo mensajes y estéticas alternativas. El resultado, en ambos casos, es una nueva lectura de la realidad en la que tiene cabida lo que antes era excluido. En el caso de la poética de Ocampo, hay que tener en cuenta que sus cuentos no proponen *per se* una nueva clave de lectura de la realidad; además, a diferencia de otros escritores latinoamericanos, sus obras carecen de una intencionalidad política y no plantean la cuestión de la identidad latinoamericana (o de la escritura como mujer, como se explicará más adelante).

El fantástico de Silvina Ocampo, en cambio, trabaja con la cotidianidad y la altera: es el fantástica de lo *uncanny*, donde en un entorno familiar y reconocible por el lector, casi apacible, sucede algo inquietante y aparentemente inexplicable según los códigos con que quien lee entiende la realidad. En otras palabras, la universalidad de sus historias se alcanza a través de las experiencias singulares en el espacio privado. Los escenarios predilectos por la autora no sólo se restringen en muchas ocasiones al ámbito doméstico (cabe decir que en el corpus de cuentos encontramos historias situadas en el ámbito natural, en las calles de Buenos Aires o en haciendas de provincia, pero, si bien no excepcionales, son cuentos menores en número). El alto número de personajes femeninos, enfermos, marginales e infantiles en estos cuentos, así como su predilección por lo

cotidiano, podría ser entendido como una interpretación femenina del género fantástico, pero tal afirmación suscitaría una serie de preguntas que exceden los límites de este trabajo: por un lado, sería necesario un estudio comparativo de otras autoras del género fantástico; por otro, se estaría trabajando con la asunción de que escribir siendo mujer automáticamente encasilla los textos en una categoría literaria específica, lo cual implica un modo de leer específicamente femenino, y ambas afirmaciones resultan altamente problemáticas.

Sin embargo, es necesario tener siempre presente cuando se analiza un texto firmado por una mujer que el modo en que la posición desde la que se escribe, de interpretar la realidad e intelectualizar su experiencia están condicionados por un marco social determinado. En el caso de Silvina Ocampo, escribe desde un espacio privilegiado en tanto que miembro de la alta burguesía argentina, pero también desde una posición desfavorecida en tanto que mujer e incluso latina, pero es interesante notar el bajo número de estudios dedicados a su narrativa en comparación con los existentes sobre sus contemporáneos Borges o Bioy Casares, o que se analicen sus cuentos fuera de una perspectiva neobarroca (a pesar de las mutuas influencias entre los tres escritores argentinos) por tratarse éstos de narraciones diversas:

Si bien la formulación primera de este libro se proponía elaborar una hipótesis unificada o al menos abarcadora sobre “los cuatro fantásticos” (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares y Cortázar, debo confesar que esta fue inicialmente elaborada a partir del triunvirato masculino únicamente, y que mis intentos por hacer entrar a Silvina Ocampo en las generales de su ley me dieron más de un dolor de cabeza (...) Hasta Bioy, sintomáticamente, la excluye de un cónclave análogo (...) Ninguno de los cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado*, puede, ni con la mejor de las buenas voluntades, caracterizarse como ficción barroca (Gamerro 2010:121).

El problema o el desafío al que se enfrenta la crítica es que el Neobarroco ha sido definido por los escritores mismos para hablar de su obra, y no existen ensayos o trabajos escritos por la propia Ocampo haciendo lo mismo para su propia narrativa o

poesía. En ese sentido, resulta difícil encajar sus textos en un paradigma definido específicamente por y para otros con unas características limitantes. Sin embargo, tal y como intenta proponer este trabajo, expandiendo la definición de lo Neobarroco y tomando en cuenta los estudios transnacionales y no sólo locales, encontramos que gran parte de sus textos, dados los temas y personajes que trata, así como las estrategias discursivas y los múltiples niveles de lectura que ofrecen, pueden considerarse neobarrocos y aportaciones a la poética neobarroca.

Cuando se afirma en este trabajo que Ocampo no tenía ningún proyecto político o literario, no sólo se habla del estudio o la reelaboración de lo latinoamericano o del análisis de sus propias obras, sino que también se excluye un posible proyecto feminista. No obstante, y desconociendo la intencionalidad de la autora, la predilección por personajes femeninos, el tratamiento de temas como la escritura de mujeres (en cuentos como, por ejemplo, “La continuación”), la revisión del concepto de maternidad, o, tal y como sostiene este trabajo, la insumisión a la norma por parte de algunos de esos personajes femeninos, llevan a un modo de leer en el que lo normativo es cuestionado y la sumisión a la disciplina social acarrea consecuencias negativas para los protagonistas:

en algunos textos de Silvina Ocampo es posible observar que las mujeres llevan el mandato que recae sobre ellas en tanto criaturas femeninas a un extremo. Sin embargo, esta colocación en el extremo que implica la ciega obediencia a la norma constituye, al mismo tiempo, la contracara de la transgresión (Ostrov 301-302).

Los ejemplos que se propondrán a continuación tienen como hilo conductor el tratamiento que Ocampo da a los cuerpos anómalos o subversivos. El cuerpo femenino, el infantil o el considerado monstruoso resulta cosificado y reducido a símbolo, será utilizado por esos personajes como estrategia de supervivencia: es por ello que la belleza y la inocencia son una estrategia más para sobrevivir en un mundo fantástico que opera con unas reglas diferentes a las conocidas por el lector. Los personajes de Ocampo buscan sin éxito la expansión de la periferia de lo aceptable y los cuentos analizados culminan con su

muerte o su metamorfosis, probando la incapacidad del sistema para controlar profundamente lo diverso produciendo situaciones grotescas, *kitsch* e inquietantes

Ocampo utiliza los cuerpos, especialmente los femeninos (y los no normativos, aunque los animales, como sucede en “La liebre dorada”) como textos que mandan un mensaje. La mayor parte de los personajes del corpus de cuentos sufren un encierro o una marginación, es decir, son sometidos a la mirada crítica de la sociedad, masculina, sana, heterosexual y capacitada, y la imposibilidad de estar a la altura de los estándares establecidos les causa una situación de desventaja que intentan sobrellevar. Son pocos los personajes que intentan revelarse a su situación, y generalmente se encuentran o con la muerte o con un ulterior castigo. Generalmente, estos cuerpos son rebeldes no sólo por su mera existencia, que desafía al estándar de lo deseable, sino también porque de un modo u otro intentan rebelarse: un ejemplo de ello sería “La cara en la palma”, donde una costurera vive encerrada tras una vida de excesos cosiendo flores para su patrón, a quien odia y ama, con la única compañía de una cara en la palma de su mano que destruye su trabajo de costura y la insta continuamente a fugarse y retomar su vida. Es el ejemplo más evidente de sumisión aceptada y de rebelión corporal ante el castigo.

Como ella, muchos de estos personajes viven en el encierro. Salir de ese encierro supone una penalización: los cuentos sobre mujeres que compran vestidos, que van a la costurera, a la mercería o a pasear son frecuentes y no existe castigo si la mujer se limita a las acciones y los espacios considerados adecuados para ella. Cuando una mujer se sale de la norma, como en “Voz en el teléfono” o “La continuación”; el resultado es la muerte o el aislamiento. Si un cuerpo no normativo, como en “La casa de los relojes” osa a salir a la luz y convivir con la sociedad, recibirá un castigo y la muerte: en este caso, Estanislao Romagán, un relojero con joroba, usó sus mejores galas para acudir a una fiesta en la que no sólo hicieron bromas a costa de su físico y su traje arrugado, sino que le plancharon el traje y la espalda, intentaron normativizarle o castigarle, causándole la muerte.

En “El sótano”, una mujer vive en un espacio aislado y en mal estado, con la única compañía de sus amigos los ratones, cuando el edificio tiene una orden de demolición. No sabemos la causa de

su encierro, sólo que vive de la caridad de algunos vecinos pero que la mayor parte de estos la espían:

Frente a la puerta de la calle hay camiones de mudanza, pero yo paso junto a ellos, como si no los viera. Nunca pedí ni cinco centavos a esos señores. Me espían todo el día y creen que estoy con clientes, porque hablo conmigo misma, para disgustarlos; porque me tienen rabia, me encerraron con llave; porque les tengo rabia, no les pido que me abran la puerta (1999:30).

La muerte no se presenta como un castigo, sino como una decisión. El modo en que está narrado el cuento, en primera persona, con enumeraciones minuciosísimas y casi frenéticas, hace pensar en una persona mentalmente inestable. Sin embargo, dentro del corpus de cuentos de Silvina Ocampo hay que subrayar que la muerte no siempre es un castigo, una supresión del sistema de un elemento no normativo, sino que Ocampo describe personajes que consiguen emanciparse y tomar decisiones con su propio cuerpo: en este caso, podría clasificarse el cuento dentro del grupo de narraciones en que la muerte es una liberación, que el verdadero castigo era la vida impuesta, el encierro. En otros cuentos (maravillosos en tanto que el relato es extraordinario, fantástico en tanto que el narrador no es fiable y podría haberse inventado la historia para cubrir un crimen) como en “Isis”, la metamorfosis final también es una liberación del encierro. La última frase de “El Sótano”, mientras están iniciando a demoler la casa y los ratones tiemblan de miedo, es: “me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (130). La protagonista ha aprendido a leerse a sí misma, a interpretarse al margen de reglas impuestas y por ello, ha tomado posesión de su cuerpo y existencia, pero la exilian de la vida social y termina condenada.

En “La propiedad”, el cuento no transcurre en un espacio cerrado a modo de cárcel, sino en una hermosa casa de huéspedes. Las dos protagonistas, la narradora (cocinera del establecimiento) y la propietaria, viven sin estar sometidas a ninguna autoridad visible y parecen tener total autonomía sobre sus cuerpos. No en vano, la cocinera se sometió a varias operaciones de cirugía estética (gratis, dado que ella no tiene el poder adquisitivo

necesario para pagarlas, como conejillo de indias para perfeccionar la técnica de los cirujanos) y la señora de la casa parece sufrir anorexia y bulimia, sometiéndose a tratamientos con hormonas “y comiendo como un tiburón o un pajarito” (1999: 135), insatisfecha siempre con su peso, deseando siempre estar más gorda o delgada. Ambos casos son ejemplos únicos de desórdenes de la imagen modernos explícitamente narrados en uno de los cuentos de Ocampo, y muestran como, en la aparente libertad de estos dos personajes extraordinarios dentro del corpus, el sometimiento a la mirada externa es ineludible, porque ésta opera a través de los propios ojos del individuo. Todo cambia ante la llegada de Ismael Gómez, un pretendiente de la señora que ella siempre rechaza para mantener una relación amorosa pero al que cede todo el poder sobre la casa de huéspedes y sobre su propio cuerpo, ya que ella se deja cuidar por él. A partir de ese momento, Ismael se convierte en lo que hoy llamaríamos *feeder boyfriend*: la señora, lejos de continuar adelgazando y engordando a capricho propio, se limita a engordar bajo los constantes cuidados de Ismael. La cocinera ya no trabaja más, sino que ha sido sustituida por un chef obeso. Evidentemente, ella no está contenta con la situación y ha entendido la actitud de Ismael, que pasa su tiempo libre imitando la firma de la señora y arreglándole los papeles del banco.

Finalmente, tal y como la cocinera había presentido, la señora muere (con lo cual la actitud de *feeder boyfriend* se revela no un fetiche sino un aprovechamiento de los desórdenes alimenticios de la señora para matarla) y la cocinera ha perdido el poder sobre su cuerpo y su identidad; al enterarse de la noticia, ella dice: “se me doblaron las rodillas. En los espejos yo parecía ni más ni menos que una enana. ¿Quién es esa?, pensé, y era yo” (137). Ante esta situación y tras las palabras de Ismael, que le pide a la cocinera que cuide de la casa (ahora de su propiedad) y de él mismo como hiciera antes con la señora, ella describe la situación así: “me arrojé a los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y comprendí que era un señor bondadoso” (137). Se trata de un cuento que escapa a la línea general (que no única) del corpus, en el que los personajes avanzan de un estado de prisión a uno de liberación o castigo tras transgredir una norma: en este caso, del estado de libertad, sin aparentemente transgredir una norma

(ambas mujeres estaban preocupadas por acomodar su imagen a la deseable) se pasa a un estado de pérdida de identidad y sumisión a un agente externo, Ismael Gómez, que las hace sentir incapaces y frágiles sin su asistencia.

El análisis del cuerpo en el corpus de cuentos de Silvina Ocampo merece una atención más detallada, dado que la autora presenta una serie de problemáticas sobre la mirada, la autoridad y la transgresión en un entorno cotidiano, narradas con un lenguaje aparentemente sencillo pero rico en dobles sentidos, ambigüedades y juegos de palabras que dificultan una lectura unívoca de los hechos relatados. El *quid* de la cuestión es justamente esa ambigüedad: la imposibilidad de conocer la verdad no sólo se debe al manejo de la lengua, sino también a la recurrencia a formas narrativas en primera persona (y, además, frecuentemente esos narradores son personajes con algo que ocultar) y a la frecuencia de los finales abiertos que implican al lector en la construcción de la historia. Además, dentro de ese entorno cotidiano, el horror y lo monstruoso se presentan como fenómenos *uncanny*, lo familiar que se hace inquietante sin saber exactamente por qué. Silvina Ocampo, distorsionando la realidad, introduce no en pocas ocasiones discursos que van más allá de un gusto por el género fantástico. En definitiva, presenta una realidad inestable vista a través de un ojo desobediente, tomando prestada la expresión de Parkinson Zamora para definir el Neobarroco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buci-Glucksman, C. (1994) *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications,
- Calabrese, O. (1987) *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Kaup, Monika. "Neobaroque: Latin America's Alternative Modernity." *Comparative Literature* 58.2 (2006): 128-152. Online. racia, orge.
- Lambert, G. (2008). *On the (New) Baroque*. Aurora CO: The Dacies Group Publishers.
- Lezama Lima, J. (1971). *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Fundamentos.
- Lezama Lima, J. (1997). *Ensayos Latinoamericanos*. Mexico, D.F: Agencia Literaria Latinoamericana.
- López Silvestre, F. (2004), *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood y el Neobarroco Digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Klingenberg, P. N. (1999). *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Martínez Robbio, S. & Featherson, C. A. (1997). La subversión de lo marginal en La Furia. En M. Ezquerro (Ed.) *Aspects du récit fantastique rioplatense* (pp. 45-60). París: L'Harmattan.
- Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- Ocampo, S. (2013). *Antología: cuentos de la nena terrible*. P. Nisbet Klingenberg (Ed.) Doral: Stockcero.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos Completos Vol. I y II*. Buenos Aires: Emecé.
- Ostrov, A. (1996). Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo. *Hispanamérica* 25,74, 21-28.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata-
- Sarduy, S. (1999) "Nueva inestabilidad." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes (pp. 75-80)
- Ulla, N. (2003). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Waldron, J. V. (2014). *The Fantasy of Globalism*. The Latin American Neo-Baroque. Plymouth, Reino Unido: Lexington Books.
- Weldt-Basson, H. C. (Ed.) (2009). *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Zamora, L.P. (2006). *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zamora, L.P. (1997). The Usable Past: *The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamora, L.P. & Kaup, M. (2010). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press.
- Zamora, L.P. (2004) *La Construcción del Pasado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.